DOI:10.19496/j.cnki.ssxb.2005.05.005

宋玉《舞赋》的语境及其语境下的意蕴

刘 刚
（鞍山师范学院 中文系，辽宁 鞍山 114005）

[摘 要] 战国晚期，在楚国“巫音”盛行、国势衰败的情况下，宋玉赋写《舞赋》蕴含着两层意思：一是继踵屈原对巫术乐舞的改革，向楚王推荐《激楚》等新乐，希望改变“巫音”、“巫舞”一统楚宫舞坛的局面；一是在赋写中突现《激楚》等乐舞“激越”、“美和”的艺术境界，希望楚国君臣能在乐舞的启发下，振作精神，精诚团结，重兴国家。同时，这一结论也为宋玉《舞赋》并非伪作的说法提供了可信的证据。

[关键词] 宋玉；《舞赋》；语境；意蕴
[中图分类号] I207.22 [文献标识码] A [文章编号] 1000-5226（2005）05-0019-05

宋玉的《舞赋》首见于宋代问世的《古文苑》，因其晚出，且整篇文字又见于汉人傅毅的同名赋作之中，研究者多以为其为伪作。几年前，我曾写了一篇题为《关于宋玉 < 舞赋 > 的问题》的文章，认为说《舞赋》为伪作证据不足，在拿不出有说服力的证据的情况下，还是承认它为宋玉的作品为宜。文章发表后，得到了宋玉研究者的关注。最近，我在宋玉《舞赋》的内容研究中又颇有收获，所得出的结论，亦能够支持我先前的观点，所以特撰写成文，再次求教于方家。

一个时代有一个时代的文学，一个时代的文学一定反映着那个时代的文化特征。这是考定一篇作品的写作年代的最有力的根据之一，就好比对于一件出土的文物，我们根据它出土的文化层就能断定它属于哪个文化时代。基于这一出发点，我们就可以从作品的语境入手，来研究该作品与其时代文化的异同，从而考证它的写作时间与创作意图。这里我们运用了语言学中的术语——语境，这个术语一般指在语言运用中对话语有影响的情景、情况和关系等等。构成语境的因素有两个方面：一是主观语境因素，它指包括身份、职业、思想修养、处境、心情等在内的说写者的自身因素；二是客观语境因素，它指在语言运用过程中的时间、地点、场合、听者、读者等动态因素。主客观因素都直接有力地对言语活动给以语境上的制约。[1](P202) 在这个前提下，我们来分析一下宋玉和他的《舞赋》。宋玉，战国晚期楚国人，主要生活在从楚襄王到楚国灭亡这一历史时段内。他出身贫士，在楚国朝廷中做过小臣、大夫，实际上是个文学侍从。他颇有才华，但并未赢得楚王的喜欢，晚年失职，境遇凄凉。从流传下来的宋玉作品看，他颇有思想，曾劝谏楚襄王戒奢侈、纳贤才、施仁术、振兴楚国，但作语婉约，终未敢直谏。《舞赋》，是宋玉奉楚襄王之命所作。当时，襄王携群臣游于云梦，宴饮之中要以歌舞助兴，问及宋玉“何以娱之”，宋玉便推荐了《激楚》、《结风》、《阳阿》之舞，然而襄王对《激楚》等舞并不了解，于是命宋玉赋之。从分析中可知，宋玉《舞赋》的语境基本是清楚的，但其中有几个关键问题还必须深入地考求，只有这样，才能够真正把握好《舞赋》的语境。这些问题是：1. 以襄王的地位和权势与阅历论，他对当时传统的流行的歌舞，无论是中原的，还

[收稿日期] 2005-04-15
[作者简介] 刘刚（1951-），男，黑龙江哈尔滨人，鞍山师范学院教授，沈阳师范大学硕士研究生导师，主要从事古代文学、文献研究。

是本土的，都应有所了解。宋玉为什么在谋篇布局之中，安排襄王向自己发问“何以娱之”？除了要引出下文外，是不是还另有寓意？2. 宋玉为什么推荐《激楚》、《结风》和《阳阿》之舞？这些歌舞表现的又是什么含义的舞蹈语言呢？总之，概括起来说，就是文本所描写的对象——舞的问题。

大家知道，在先秦诗、乐、舞是三位一体的，正如《礼记·乐记》所说：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐从之。”[2](P1536)这就是说，先秦人谈论诗则兼及乐、舞，谈论乐则兼及诗、舞，谈论舞则兼及诗、乐。这是我们考察先秦之舞的知识基础。

中国之舞，由来已久。在古文献中，《尚书·益稷》就有“击石拊石，百兽率舞”、“鸟兽跄跄”、“凤凰来仪”等原始舞蹈的记载；在古文物中，云南沧源岩画、内蒙古阴山岩画、广西花山岩画、新疆库鲁克山岩画多有原始舞蹈的形象描绘；一些出土的新石器时代的陶器上，如青海大通县和宗日出土的舞蹈陶盆上又有原始舞蹈的具象描画。大约在夏商时代，原始乐舞完成了从群众性自娱活动向供人欣赏的表演性艺术的过渡；同时，也完成了由原始部族的通神、娱神乐舞向国家庙堂通神、娱神乐舞的转变。到了西周时期，在表演性乐舞和庙堂乐舞的基础上，又强调放大了乐舞的教化作用，以不同规格的乐舞作为区分不同等级的重要标志，促成了舞蹈的礼乐化。时至春秋，王权旁落，诸侯割据，礼崩乐坏。被后人归类为风、雅、颂的乐舞失去了原本的礼乐规范作用，随之迅速兴起的是新兴的民间乐舞。《汉书·礼乐志》说：“是时，周室大坏，诸侯恣行，设两观，乘大路，陪臣管仲、季氏之属，三归雍彻，八佾舞廷。制度遂坏，陵夷而不反，桑间、濮上，郑、卫、宋、赵之声并出，内则致疾损寿，外则乱政伤民。巧伪因而饰之，以营乱富贵之耳目。庶人以求利，列国以相间。故秦穆遗戎而由余去，齐人餽鲁而孔子行。”[3](P1538)降至战国，不仅乐舞的规范等级的功用被视而不见，僭礼之事更习以为常，而且人们对乐舞的审美兴趣也发生了转移，甚至连统治阶级对所谓的风、雅、颂以及变风、变雅也失去了兴趣。《礼记·乐记》说：“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐，则唯恐卧；听郑卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？’”[2](P1538)《孟子·梁惠王下》说：“庄暴见孟子，曰：‘暴见于王，王语暴以好乐，暴未有以对也。’曰：‘好乐何如？’孟子曰：‘王之好乐甚，则齐国其庶几乎！’他日，见于王曰：‘王尝语庄子以好乐，有诸？’王变乎色，曰：‘寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳。’”[2](P2673)这里魏文侯所说的“新乐”与齐宣王所说的“世俗之乐”都是战国之世新兴的乐舞。虽然追求法先王的儒家极力抵制新兴的乐舞，如《荀子·乐论篇》就斥之为“淫声”、“夷俗邪音”，但是，就乐舞本身的发展来说，新兴起的民间乐舞却标志着乐舞的发展与进步。这便反映了战国时期中原地区乐舞的现状，同时也表现出当时人们对古乐和新乐、雅乐和俗乐的不同的审美倾向。

春秋战国时的楚国，远离中原，虽然这个自称“荆蛮”的国度也受到了中原乐舞文化的影响，但她却拥有自己独特的乐舞文化。由于楚人尚鬼好祠，自古巫风极盛，因此，楚国乐舞的主流是具有巫文化色彩的乐舞，史家也称之为“巫舞”或“巫音”。《汉书·地理志》说：“（楚）信巫鬼，重淫祀。”[3](P1666)所谓“巫鬼”，是指人间能通神的巫师和天上的鬼神，所谓“淫祀”，就是超越了礼法的规定，祭祀无度。而楚人的习俗是凡事必祀，每祀必以乐舞。东汉桓谭的《新论》说：“楚灵王骄逸轻下，简贤务鬼，信巫祝之道，斋戒洁鲜，以祀上帝、礼群神，躬执羽绂，起舞坛前。吴人来攻其国，人告急，而灵王鼓舞自若，顾应之曰：‘寡人方祭上帝，乐神明，当蒙福佑焉，不敢赴救。’而吴兵遂至，俘获其子及后姬。甚可伤。”[4](P540)这则史料说明春秋战国时的楚国不仅仅是民间乐舞具有巫术文化的色彩，王室宫廷的乐舞则更有过之而无不及。这种巫俗在战国末期更趋严重。《史记·荀卿列传》说：“荀卿乃适楚，而春申君以为兰陵令。春申君死而荀卿废，因家兰陵。……荀卿嫉浊世之政，亡国乱君相属，不遂大道而营于巫祝，信禨祥，……于是推儒、墨、道德之行事兴坏，序列著数万言而卒。”[5](P2348)语段中，“不遂大道而营于巫祝，信禨祥”，就是当时楚国巫风弥盛的概括写照。对此《吕氏春秋·侈乐》评论说：“楚之衰也，作为巫音。侈则侈矣，自有道者观之，则失乐之情。失乐之情，其乐不乐。乐不乐者，其民必怨，其生必伤。其生之与乐也，若冰之于炎日，反以自兵。此生乎不知乐之情，而以侈为务故也。”[6](P266)所谓“楚之衰也”，指的就是战国末期的楚国，所谓“作为巫音”，就是说巫乐巫舞大作大兴。这个时代正是宋玉生活在楚国的时代。

关于当时楚国的巫乐巫舞，历史文献中并没有全面详细的记述，我们只有在相关的资料中寻绎其庐山真面目。据研究，屈原的《九歌》是根据楚国的巫乐歌词改写的。东汉王逸《楚辞章句》说：“《九歌》者，屈原之所作也。昔楚国南郢之邑，沅、湘之间，其俗信鬼而好祠。其祠，必作歌乐鼓舞以乐诸神。屈原放逐，窜伏其域，怀忧苦毒，愁思沸郁。出见俗人祭祀之礼，歌舞之

乐,其词鄙陋。因为作《九歌》之曲,上陈事神之敬,下见己之冤结,托之以风谏。”[7](P55)宋朱熹《楚辞辩证·九歌》说:“楚俗祠祭之歌,今不可得而闻矣。然计其间,或以阴巫下阳神,或以阳主接阴鬼,则其辞之亵慢淫荒,当有不可道者。”[8](P185)这些资料告诉我们,古楚巫术乐舞“其词鄙陋”,“亵慢淫荒”,甚至杂有淫词浪语,君子之人“不可道者”。然而,在屈原改写后的《九歌》中,我们已看不到“亵慢淫荒”的鄙陋之词,更看不到“不可道者”的淫词浪语,看到的只是以“情”与“色”通神娱神的优美文字。那么,楚巫术乐舞其词如何鄙陋呢?值得庆幸的是,我们在流传至今的傩文化中,还能找到它的一些影子。研究者认为,傩文化是中国的巫文化进入高级阶段后,中国稻作民族特有的以“太阳鸟崇拜”(傩)为主要特征的“图腾文化”。古楚生民即是稻作民族,其图腾崇拜便是“太阳鸟”——凤凰,大约在战国时期楚地的巫文化业已步入了高级阶段,也就是说进入了傩文化时期,因此,战国时楚国意识形态理应是以“傩文化”为主体的“巫文化”。正因为如此,我们可以在留存的傩文化遗产中去找寻巫乐巫舞的影子。下面我们摘录一段衡阳汉族傩戏《请长生土地》中的一个片段,为能说明问题,则不避其污言秽语:

(土地夫人上,唱《八板子》)

夫人:老娘生得黑,样子看不得,擦上三钱粉,面贺众百客。老娘本姓宋,过垅又过圳,撞到一个冒失鬼,拖住老娘山里睏。他人只这么大,那东西硬当得根铁棍棍。

三十年前气血豪,好似肥猪剃了毛,

人到老年无用处,两块老皮一撮毛。

在下,瑞庆夫人是也,只因信士门中朝庆傩娘,老倌子走前头去了,婆婆在后头梳头裹脚慢了一步,如今且往他家走起呀!

(唱《打锣腔》)

老倌子他在前头走,我撑起雨伞后面行,

行到此处抬头看,前面来到大垅中。[9](P669-670)

在这一片段中,污言秽语,淫词浪语,是显而易见的,由此推之,古楚巫术乐舞的唱词如何鄙陋,就可想而知了。至于楚巫术乐舞的表演情况也颇为奇异。这从湖北随县曾侯乙墓出土的鸳鸯壶上的漆绘乐舞图可以窥知一二,此壶的两面侧翼各有一幅漆绘的乐舞图像,一面画有两人,二人均作了变形处理,一人正面头小肚大四肢纤细,头顶有冠状饰物,双手上挥,长袖飘扬,双腿叉分,一前弓,一后伸,腰间横斜着佩一长剑,又有腰上佩饰物亦随人之动作扬起,另一人侧身,人体比例较适称,头呈扁圆形,上有冠状饰物,身前倾,臀微翘,双腿并陇直立,双手各执一鼓捶,一前一后,正在敲击面前一建鼓。另一面绘一人,身形亦作了变形处理,头型似鹿,向右侧转,身正立,上体肥硕,左臂下摆,右臂上举,双手持长竿状撞击器,作撞击编钟状,两腿分叉,据地踏实,其身左后为悬在架上的两个巨型编钟。乐舞图说明,楚巫术乐舞是以钟鼓为伴奏之乐器的,无论是舞者,还是伴奏者(其实也兼作舞蹈表演),都要着盛装,或戴面饰,舞蹈动作主要以手之甩袖、足之蹬踏为主,由于乐舞唱词的鄙陋,“有不可道者”,想来其表演亦当粗俗,有不堪入目者。在故楚旧地的古代留传下来的巫舞中有一种称为“祖势”的手势,中指直伸表示男根,食指与无名指在中指后交叉表示女阴,二者配合表示男女交媾。由此,足见楚巫术乐舞之原始野性。楚巫术乐舞如此低俗,难怪先秦儒家斥之为“夷俗邪音”。事实上,当时楚国的有识之士也觉其“鄙陋”。

随着战国时期中原地区新兴乐舞的兴起,在战国中后期,楚国也出现了改革巫术乐舞和创制新乐的新潮。伟大的诗人屈原就是改革巫舞、创制新乐的代表人物,他创作的《九歌》十一篇就是对巫术乐舞的改革,他在楚国民歌基础上创制的楚辞是具划时代意义的新诗体,《楚辞》中的《九章》就具有新乐的性质,因为“章”字的本身就是一个音乐术语,《说文解字》认为:“乐竟为一章。”宋朱熹《楚辞集注·九章解题》说:“屈原既放,思君念国,随事感触,辄形于声。后人辑之,得其九章。”[8](P29)这就是说《九章》是依靠楚人的传唱流传下来的。既可唱,亦可舞。屈原而后,楚国民间新兴乐舞则大量涌现。在宋玉的作品中,保留下来的新乐名称就有《激楚》、《结风》、《阳阿》、《薤露》、《幽兰》、《秋竹》、《积雪》、《阳春》、《白雪》、《涉江》、《采菱》等十余曲。这些曲名均首见于宋玉作品,若《涉江》、《采菱》、《阳阿》等,在《招魂》中还被明确称为“新歌”,所以称它们是楚国新兴的乐舞是没有问题的。而宋玉不仅是楚国新乐的记录者,而且是继屈原之后力图将新乐引入朝廷,取代巫乐的改革者。

比较战国时期中原地区与南方楚国的乐舞可知:中原地区新兴的民间乐舞,是在被称为“先王之乐”的雅乐礼乐化后陷入僵化境地的情况下应运而起的;楚国新兴的民间乐舞,是在巫术乐舞那种原始的粗野不能适应与时俱进的审美需求的情况下应运而生的。中原地区新兴的民间乐舞,大约在春秋晚期便已流行,中原各国的君主则较早地认知、接受并喜欢上了民间新

乐。楚国新兴的民间乐舞，大约出现在战国晚期，由于迷信巫鬼，楚国的君王对民间新乐还缺乏足够的认识。中原地区和南方楚国的新兴民间乐舞，虽然被以复古为己任的保守的儒家学者统统视为淫靡的“侈乐”，认为它们只强化娱乐性而淡化礼乐规范性，破坏了礼乐制度，但两者还是有着较大的不同，即便依照儒家观念，把乐舞的教化作用放在首位，楚国的新乐相对“巫音”、“巫舞”来说，无疑具有改变陋俗旧习的作用，它强化的是世俗的娱乐性，所要改变的是巫术乐舞的迷信巫鬼的宗教性。在这种语境下，我们再来看宋玉的《舞赋》，就会言之凿凿地说，宋玉的《舞赋》绝不是为舞而赋舞，仅仅是展示赋舞的文才，宋玉《舞赋》的深层含义应该是向楚王推荐《激楚》、《结风》、《阳阿》等新乐，从而希望改变“巫音”、“巫舞”一统宫廷舞坛的陋习。

下面再谈宋玉《舞赋》中提及的《激楚》、《结风》、《阳阿》三首舞曲。上文已经提到，《激楚》、《结风》、《阳阿》是为新兴的楚民间乐舞，理由之一是，在宋玉之前的古代文献中未有关于这三首舞曲的记载，足证它们是在宋玉时代才出现的。理由之二是，宋玉在他的作品《招魂》中，明确地说：“陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。”“竽瑟狂会，揳鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。”（句中的《扬荷》，即是《阳阿》。）[7](P209)辞中直称《阳阿》为“新歌”，随之便说到《激楚》，可知，使人“震惊”的《激楚》也当在“新歌”之列。上文也已经提及在宋玉的作品中提到的新乐有11首，那么，宋玉为什么在《舞赋》中只举《激楚》、《结风》、《阳阿》三首呢？要回答这一问题，就需要对这三首舞曲作一番考论。虽然三首舞曲的歌词已不可考，但我们可以根据古人对它们的音乐和舞蹈描写去体会其寓意。

首先，古之乐章皆三篇为一，组合成一个乐舞表演的整体。如《仪礼·乡饮酒礼》所记：“工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》”，“乐《南陔》、《白华》、《华黍》”，“乃合乐，‘周南’《关雎》、《葛覃》、《卷耳》；‘召南’《鹊巢》、《采蘩》、《采蘋》”。唐贾公彦《疏》：“凡歌诗之法，皆歌其类。”[2](P985-986)故知，《激楚》、《结风》、《阳阿》三曲当为一个整体，其音乐旋律和所表现的内容当极为相近，是为同类，故可连续作舞，共同表意，一以贯之。

再谈《激楚》、《结风》。《楚辞·招魂》：“竽瑟狂会，揳鸣鼓些。宫庭震惊，发《激楚》些。”司马相如《上林赋》：“鄢郢缤纷，《激楚》《结风》。”成绥《啸赋》：“收《激楚》之哀荒，节《北里》之奢淫。”张协《七命》：“《激楚》回，流风结。”孔融《荐祢衡表》：“《激楚》《阳阿》至妙之容，掌技者之所贪。”《说苑·卷十一》：“《激楚》之切风，练色之淫目，流声以虞耳。”以上述对《激楚》《结风》的描述分析，其舞曲能“震惊”宫庭，其乐曲当激越高亢；其舞态“缤纷”，当是集体舞蹈；其情调“哀荒”，其舞容当极为抒情；其舞姿“回旋”如风，其节奏当相当之快；其舞被称为“至妙之容”，其舞蹈效果当美不胜收；其舞蹈服装能“淫目”，可见其奢华绚丽。

再谈《阳阿》。《楚辞·招魂》：“陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。”张衡《西京赋》：“发引和校，鸣葭奏淮，南度《阳阿》。”左思《吴都赋》：“操南音，胤《阳阿》。”鲍照《舞鹤赋》：“虽邯郸其敢伦，岂《阳阿》之能拟。”曹植《箜篌引》：“《阳阿》奏奇舞，京洛出名讴。”曹植《七启》：“扬《北里》之流声，绍《阳阿》之妙曲。”《淮南子·俶真训》：“耳分八风之调，足蹀《阳阿》之舞。”《淮南子·说山训》：“欲美和者，必先始于《阳阿》《采菱》。”以上述对《阳阿》的描述分析，其为“新歌”，当不同于当时楚国盛行的“巫音”；其歌“操南音”，当是用楚方言演唱；其舞用以与“鹤舞”相比，又称之为“奇舞”，其舞容舞姿当与众不同，能新人耳目；其舞乐曰“妙曲”，其音乐当动听悦耳；其舞蹈动作强调“足蹀”，其动作特点当在于足，若今南方巫舞之端公舞讲究舞时脚下要走“禹步”；其舞调贵“美和”，其舞曲妙处当在于和声的运用。

如果将我们对《激楚》、《结风》、《阳阿》的分析概括起来说，《激楚》、《结风》的最大特点是，乐曲激越高亢，节奏快捷，旋律急促，《阳阿》的最大特点在于以足为舞，贵在和声之美。如果将我们的考证与宋玉《舞赋》对《激楚》、《结风》、《阳阿》的描写相比照，赋中“动朱唇，纡清扬，而抗音高歌，为乐之方”的声乐描写，正表现乐曲激越高亢的特点；其“若来若往”，“骆驿飞散”，“机迅体轻”，“迫于急节，纡形赴远”的舞蹈表演描写，正体现乐舞节奏旋律急促快捷的特点；其“罗衣从风，长袖交横”，“骆驿飞散，飒沓合并”，“合场递进，案次而俟”，“迁延微笑，退复次列”的有条不紊的整体配合，正反映了乐与舞“美和”的特点。因此，我们可以说，宋玉《舞赋》和古代与之相关的文献资料所描写的《激楚》、《结风》、《阳阿》的特点就是两个词：“激越”和“美和”。关于这一点，古代的注释家与我们的理解是非常接近的。《文选·上林赋》李

善注《激楚》、《结风》引“文颖曰:‘激,冲激,急风也。结风,回风,亦急风也。楚地风气既自漂疾然,歌乐者,犹复依激结之急风为节也。其乐促迅哀切也。’”[10](P111)这个注释里就含有“激越”的意思。《淮南子·说山训》“欲美和者,必先始于《阳阿》《采菱》”句,高诱注:“《阳阿》《采菱》,乐曲之和声。”[11](P283)这是说《阳阿》能表现“美和”的音乐境界。了解了《激楚》、《结风》、《阳阿》三支乐舞的特点,我们就可以弄清楚宋玉在《舞赋》中向楚王推荐这三支乐舞的用意,以及在赋中铺陈突现三支乐舞特点的用心,那就是向读者暗示“激越”和“美和”这两个用乐舞语言所表现出的关键词。在那个如《乐记》声称的,曾经大讲特讲过的,“不知声者,不可与言音;不知音者,不可与言乐,知乐则几于礼矣”的时代,这种暗示并不难以理解。在这种语境下,我们不难体悟出,宋玉赋写《舞赋》,或者说为楚襄王君臣赋写《舞赋》,是希望楚襄王和他的群臣在自己赋写的乐舞语言中领悟出“激越”和“美和”的寓意,从而激发楚国君臣在郢都沦陷后,在半壁江山为秦所占的逆境中,振作精神,精诚团结,以重兴楚国。

总之,我们在分析了宋玉《舞赋》的语境之后,在其语境的限定下,其内在的意蕴便显现出来了。综合前面的分析,我们可以这样表述:在战国晚期,在楚国“巫音”盛行、国势衰败的景况下,宋玉赋写《舞赋》反映了两层意思:一是继踵屈原对巫术乐舞的改革,向楚王推荐《激楚》等新乐,希望改变“巫音”、“巫舞”一统楚宫舞坛的局面;二是在赋写中突现《激楚》等乐舞“激越”、“美和”的艺术境界,希望楚国君臣能在乐舞的启发下,振作精神,精诚团结,重兴国家。

最后,再谈一下宋玉《舞赋》的真伪问题。过去,人们一直认为,对《古文苑》所收的宋玉《舞赋》而言,“傅毅《舞赋》,《文选》已载全文,唐人欧阳询简节其词编之《艺术类聚》,此篇是也。后人好事者,以前有楚襄、宋玉相唯诺之词,遂指为玉所作,其实非也。”对此,我在《关于宋玉《舞赋》的问题》一文中曾提出质疑。1. 宋玉《舞赋》自成体系,与“简节其词”者不类;2. 傅毅《舞赋》较宋玉《舞赋》多出的文字,多与“舞”这一描写核心无直接关系,即使略有瓜葛者又多与战国文化不符;3. 宋玉《舞赋》描述的是先秦流行的“长袖舞”,而傅毅《舞赋》比宋玉《舞赋》多出的文字描述的是汉代才兴起的“盘鼓舞”,两者大相径庭。而今,本文又分析了宋玉《舞赋》的语境与其语境下的意蕴,证明了宋玉《舞赋》关于“荐舞”“赋舞”的叙述与描写符合其时代的文化,而其思想意蕴只有在那个时代中才会具有历史意义,宋玉的《舞赋》,理应是战国末期的产物。这又为我们的观点,即宋玉《舞赋》并非好事者误识、误题,提供了根据。所以我仍然认为,在拿不出有力证据否定宋玉《舞赋》的情况下,还是承认它是宋玉的作品为宜。

[参考文献]
[1]黄伯荣,廖序东.现代汉语[M].北京:高等教育出版社,1991.
[2]十三经注疏[M].北京:中华书局,1980.
[3]班固.汉书·礼乐志[M].中华书局,1962.
[4]桓谭.新论[A].严可均.全上古三代秦汉三国六朝文:第一册[M].北京:中华书局,1958.
[5]司马迁.史记[M].北京:中华书局,1959.
[6]陈奇猷.吕氏春秋校释[M].上海:学林出版社,1984.
[7]洪兴祖.楚辞补注[M].北京:中华书局,1958.
[8]朱熹.楚辞集注[M].上海:上海古籍出版社,1979.
[9]林河.中国巫傩史·傩戏选[M].广州:花城出版社,2001.
[10]萧统.文选[M].上海:上海书店据世界书局影印清胡克家刻本影印,1988.
[11]淮南子[A].诸子集成[M].北京:中华书局,1954.

【责任编辑 杨抱朴】